Guardando le *Curvature* di Francesca Vitale, l'impressione (proprio tale) è stata quella di vedere *oggettivata* (in oggetto estetico) una percezione comune. In una nota, l'autrice definisce le sue decalcomanie «ricordi, icone della memoria personale». Ciò nonostante, la *soggettività*, l'album di fotografie ad uso privato, diventa pubblico, e non in virtù del "mettere in mostra" (non basterebbe) ma proprio per l'*oggettivarsi* di una percezione comune. Qualcosa, che rimanda alle origini dell'arte fotografica, sembra accadere. Soccorre la memoria di qualche lettura. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* (1931): «'Nella nostra epoca non esiste nessuna opera d'arte che venga osservata con tanta attenzione quanto la propria fotografia, oppure la fotografia dei parenti prossimi [...]', ha scritto Lichtwark già nel 1907, spostando così l'analisi dall'àmbito delle distinzioni estetiche a quello delle funzioni sociali. Soltanto con un simile punto di partenza l'analisi può andare avanti.» Le *Curvature*, tuttavia, non sono ritratti bensì paesaggi, dove la sovrapposizione di due diapositive «crea - secondo Vitale - dei *déjà-vu* assolutamente e volutamente surreali». Surreali, non surrealisti, forse onirici, se nel sogno, rispetto alla sua mimesi surrealista, «il mondo delle cose [...] appare incomparabilmente più velato» (Adorno, *Retrospettiva sul surrealismo*, 1956). Forse, allora, la patina onirica, la velatura paramnestica del *déjà-vu*, sono le esperienze comuni che spostano, *curvano* queste «icone della memoria personale» verso l'àmbito dell'estetica, di una funzione sociale che attiene alla memoria collettiva, ed è forse il *gesto* non mimetico - né realista né surrealista - della decalcomania a *oggettivare* i paesaggi delle *Curvature*.

Ma il considerare ogni mimesi programmatica *hybris* totalizzante, falsificazione riduttiva del reale e dell'esperienza che ne abbiamo, non basta certo a risolvere l'aporia insita nel carattere imitativo di ogni nostro *segno*. Anche, o ancor più, quando oggetto di imitazione è il *segno* stesso. Così, la prima poesia di Marco Giovenale dichiara sùbito questa condizione aporetica: «ne è rimasta / linea della voce - / spessori inferiori dei suoni // [che marmi-mare sono] // [mimare, male]». La costante *curvatura* dello sguardo, in queste poesie intitolate *raggi incidenti*, non è un distogliere ma un tenace permanere su una soglia di compresenza: nominare le cose, l'esperienza, e i nomi che nominano, senza che mai nessuno di questi tre "piani" – le cose, l'esperienza di esse, le forme nominanti – prenda, staticamente, il sopravvento, nella consapevolezza che la coincidenza tra nome e cosa è velleità (o ideologia), e tuttavia non abbandonandosi a un idioletto che mimi la percezione soggettiva né al *jeux de mots* disincantato, esibito in ripetizione senza differenza. Esemplare, la chiusa della settima poesia: «arde, torce», dove la duplice valenza di "torce" curva il significato dal soggetto che arde (e torce, si ritorce) verso gli oggetti che ardono, e che lo ardono (le torce). Altrettanto esemplare la dodicesima poesia. «in un metro meticoloso» ne è l'*incipit* metariflessivo, ma sùbito quel "metro" diventa luogo dove «è morto l'animaletto, // non fulvo, diurno / sotto la bocca d'acqua»; un velocissimo apologo che tuttavia si chiude, ancora, divaricando il rapporto nome-cosa (con rima accentuante): «astratto, niente / furbo, addirittura // assente, / sete. pura». Lo sguardo, linguistico, di Giovenale è assidua attenzione al molteplice, allo «svestirsi doppio / che ruota nelle cose», poiché l'incidenza dei *raggi* è bidirezionale, *dalle* cose e *verso* le cose, senza co-incidenza possibile, che coinciderebbe col silenzio della tautologia. Il *raggio coincidente* è sempre e soltanto l'ultimo, ma, come si legge in epilogo, «dell'ultimo non si può scrivere».

Giuliano Mesa